

Píndaro y la finitud (Comentario a la *Pítica III*)

Aida Míguez Barciela

Discutir un decir procedente de la Grecia arcaica y clásica exige, si la discusión ha de mostrar un mínimo de seriedad hermenéutica, que prestemos atención al problema que plantea el hecho mismo de recibir ese decir. El problema afecta a todos los decires del *corpus* griego en la medida en que remite a la propia gestación de ese *corpus*, la cual tuvo lugar en base a una noción de «decir» que ya no era la misma que operaba en el ámbito del que procedía el material a recibir. A raíz de esta operación receptiva lo que nosotros tenemos al alcance son precisamente «textos».

Ahora bien, es sabido que la noción de decir textual, la noción de lo lingüístico como ámbito (opuesto por tanto a otros ámbitos), no es una noción obvia ni natural, sino que oculta tras de sí la pérdida de aquello que en Grecia constituía el referente de las palabras para decir el «decir», a saber: la indisoluble unidad de aspectos tales como el movimiento, el baile, el gesto y las palabras. El verbo *λέγειν* nombra esta unidad (perdida para nosotros), y no deja de ser aconsejable repetir que esta palabra griega significa ante todo el que haya cosas, el que esto *sea* juntándose-separándose de aquello¹.

Por otra parte, que se trate de un decir que todavía no es «texto» encaja con el hecho de que los decires griegos antiguos, por de pronto los de Homero, Píndaro o Sófocles, no hayan sido compuestos para ser leídos, sino para ser ejecutados de uno u otro modo y en una u otra ocasión dependiendo del género del que se trate. Un epinicio de Píndaro se ejecuta en ocasión de la victoria de alguien en unos juegos; la ocasión para que Píndaro componga un decir es un acontecimiento determinado, una victoria en una competición.

La cosa y el decir

A efectos de esta exposición nos interesa comenzar preguntando qué papel juega en general en el canto de Píndaro la referencia al acontecimiento puntual de la victoria.

Si en el *épos* homérico el estatuto de la cosa es el de ser aquello sobre lo que recae la atención, eso que se busca contar y describir detalladamente (de ahí que hablemos de consecuencia fenomenológica homérica, pues las cosas son aquello que se dice, el objeto de atención; decir es decir cosas), en Píndaro el decir está atravesado por cierta tensión o cierta ruptura tal que se dicen las cosas rompiendo a la vez con el decir de cosas, lo cual nos traslada a un modo de decir que ya no es el decir básico de Homero, sino uno que se produce sobre la base del haber tenido ya lugar el decir de Homero.

¹ El decir no se distingue del ser, de ahí que al especialista en decir se le acabe llamando *ποιητής*; el que «hace» en el sentido de que produce, trae a presencia la cosa.

Píndaro, apoyándose sobre un fondo homérico, rompe y arranca en otra dirección: la oda parte de la presencia de las cosas tal y como ésta tiene lugar en el *épos* no para quedarse con las cosas, sino para articular un movimiento hacia algo que en Homero estaba, pero estaba como no-dicho, y era esencial que estuviese precisamente en ese estatuto no-dicho, pues decir es siempre decir cosas.

Esta contraposición entre Homero y Píndaro (la cual, por la hipótesis de la consistencia de género, puede describirse también desde el punto de vista del modo de la construcción rítmica), el que en Píndaro a diferencia de Homero la cosa esté en cierto modo para olvidarla y perderla, se nota en un rasgo, típicamente pindárico, que los intérpretes formulan a veces diciendo que en ciertos epinicios tiene lugar algo así como un movimiento hacia el origen o un remontarse al origen, al principio de las cosas. Dicho rasgo se observa de manera especialmente clara en los comienzos de algunas odas, cuando el acontecimiento a cantar es mencionado llegando desde una amplia constelación general² que esos mismos intérpretes creen conexas con la filosofía precisamente porque constatan la mencionada tendencia a romper con el decir de cosas (el decir homérico) en dirección a algo que, visto retrospectivamente, sería en efecto la cuestión de la filosofía, la cuestión de lo que rige de antemano, la causa, el principio o el origen de lo ente. Ejemplo de esta tendencia es el preámbulo de la olímpica primera, que empieza diciendo «Lo mejor es el agua». O el proemio de la quinta oda ístmica, donde se invoca una figura que, a la vez, y según las predicaciones que siguen, resulta no ser figura concreta alguna; ahí se dona presencia a algo que a la vez resulta no ser nada³.

Esta problemática figura (la invocada en el primer verso de la ístmica quinta) recibe huidizamente un nombre: Tea (griego: *Θεία*), si bien el darle un nombre a eso (o sea: el convertirlo en figura) se relativiza inmediatamente. *Θεία*, que es madre del Sol y así fuente u origen de la presencia (el sol es brillo, luz, presencia, no una cosa entre otras), es precisamente «la de muchos nombres» (*πολυώνυμε*: verso 1⁴), o sea, algo que no se deja atrapar bajo un solo nombre, algo que se escapa al hecho de fijar nombre y delimitar figura.

La palabra *Θεία* es la forma femenina del adjetivo que traducimos por «divino»: *θεῖος*; la «divina» a secas resulta ser «aquello por lo cual» no sólo tiene presencia todo cuanto tiene presencia, sino también aquello por lo que brilla el brillo y el aparecer aparece (versos 2-8): «Por mor de ti los hombres estiman muy fuerte el oro por encima de lo demás»; «a través de tu presencia» estas y las otras cosas son «dignas de asombro»; por ti tiene lugar la «fama», etc. En este sentido ella es la «madre» de Helio, la fuente de la luz, el origen de la presencia; pero precisamente por ser origen es también lo que siempre se escurre, de ahí que con su mención entre en juego algo que por su anterioridad respecto a la presencia no se hace ello mismo nunca presente, no se dice nunca⁵.

Que Píndaro transforme este elemento indeterminado y preterido en figura a la que se invoca, que en este comienzo de oda se viole de algún modo el pudor homérico frente al substraerse del origen y la fuente nos conduce a la siguiente cuestión.

En Homero, los dioses que se invocan son los dioses que actúan, los olímpicos: Afrodita, Atena, Hera o Zeus; a la vez se da por supuesto que el actuar de los olímpicos se sustenta sobre el no-actuar de ciertos dioses

² Hornblower & Spawforth [2003: s.v. Pindar]: «*The opening (sc. of the odes) is always striking, often elaborate, consisting either of an abrupt announcement of victory or a focusing process which sets the victory against a general background, usually through a hymnal invocation or a preparatory list of objects, experiences, or achievements (priamel)*».

³ Schadewaldt [1966: 12, n. 1]

⁴ El texto de Píndaro lo citamos por la edición de Snell-Maehler, Teubner, Leipzig, 1980.

⁵ Bremer [1975, 90]: «*Theia erscheint nicht wie ein olympischer Gott, sondern ist, indem sie das Erscheinende sichtbar und ansehnlich hervortreten läßt, verborgen anwesend*».

⁶ Lo divino se desdobra

hundidos a los que el decir hace justicia en tanto que los preserva en su invisibilidad y «estar-en-el-fondo-de»: Homero no los transforma en tema, lo cual es de nuevo síntoma de fidelidad a la cosa misma⁶. En el proemio de la quinta oda ístmica Píndaro invoca en cambio algo anterior no sólo a los olímpicos, sino en cierto modo también a los dioses hundidos: *Θεία* no es una figura divina particular como lo son Hera, Apolo o Ártemis; es incluso la madre de un dios precedente, Helio⁷. Por este estatuto anterior, a esa «madre» se la llama la «divina» sin más, es decir, la irreductibilidad a secas: «aquello por lo cual» es todo lo que es, la fuente de la presencia, lo oculto en la presencia misma⁸. Referirse a eso por lo cual «hay» la presencia comporta mencionar aquello cuyo estatuto es siempre ya supuesto, con todos los problemas que ocasiona esta mención: referirse a ello lo convierte en «algo», transforma en cosa eso que sin embargo no es nada, pues la consistencia misma de la cosa no puede ser a su vez cosa alguna, no puede tematizarse ni se le puede dar un nombre. Que Píndaro haga de ello una figura susceptible de ser invocada caracteriza su decir enfáticamente como *el otro decir* frente al decir homérico, como el decir que viola el pudor frente al origen y la fuente.

Tenemos así que eso que Homero busca decir queda en Píndaro atrás, y lo que en Homero es punto de apoyo pasa a ser en Píndaro lo buscado. A esto se debe el que en este último, y en contraste con el detalle y la exhaustividad homérica, el recorrido a través de las cosas sea rápido, de pasada, al vuelo, inconcluso y huidizo.

Deseo imposible

En la tercera oda pítica no está de entrada claro qué acontecimiento celebra el canto. Tiene que haber algún tipo de ocasión, pero quizá esta ocasión no sea una victoria; se mencionará una victoria, pero una que ha tenido lugar hace tiempo, por lo que no constituye referencia actual, no es ocasión como lo es en otros epinicios⁹. Por otra parte, que el canto no celebre o no pueda celebrar una victoria conecta con la selección de sus contenidos, que están atravesados por cierta reserva o recato, a la vez que determina su manera de llegar a la referencia actual y al tipo de alabanza que va a desarrollarse.

La referencia actual se retrasa mucho, no ocurre hasta el verso 66, donde aparece la fórmula usual de transición a actualidad «también ahora». Con lo que el canto comienza es con la (*no-*)*invocación* de una figura a la que no se puede invocar, pues se trata de alguien de quien se dice explícitamente que ha desaparecido, que se ha ido lejos en sentido enfático: para siempre, ha muerto. Se comienza precisamente con el deseo de que esta figura viva todavía. Versos 1-5:

Quisiera que Quirón, hijo de Fílira
—si es preciso declarar desde nuestra lengua
la palabra común— viviese, el que se ha ido.

Todavía no sabemos a dónde irá a parar este deseo, que por ahora queda en suspenso¹⁰, si bien las precisiones sobre quién fue esa figura (el centauro hijo de Crono, con morada en Pelión) introducen inmediatamente al protagonista de la historia central del epinicio (versos 5-7):

porque los dioses son el aparecer de lo que no aparece, cf. *infra*.

⁷ Tea puede considerarse anterior a la dualidad olímpicos-titanes en el mismo sentido en que decimos que Rea, que también es madre, es anterior a la dualidad Zeus-Crono.

⁸ En Platón eso por lo cual la presencia es presencia queda más allá de la presencia: *ἐπέκεινα τῆς οὐσίας*, del mismo modo que Tea queda, en cuanto madre, antes o más allá del sol, cf. Fränkel [1993, 556]

⁹ Por esta razón suele discutirse el carácter de epinicio de la pítica tercera. Se han propuesto caracterizaciones del tipo «poema epistolar» o *consolatio*, Hierón está enfermo y Píndaro le envía un canto de consuelo. Además de la cuestión de qué cabría entender por «poema epistolar» en el contexto griego antiguo habría que precisar también qué específico «consuelo» se ofrece aquí al enfermo.

¹⁰ El «pero» no ocurre hasta el verso 77. El deseo se inserta así en el esquema usual: «querría x... pero no se puede, así que y...». Nuestra interpretación no varía en función de la decisión que se adopte con relación a si los versos 1-3 hay que tomarlos como una condicional contrafáctica o si hay anacoluto.

¹¹ Cf. Illig [1932, 47ss]

Que siendo tal (sc. Quirón) crió una vez
 al experto en la ausencia de dolor, cultivado
 [fortalecedor de miembros, Asclepio,
 héroe protector de enfermedades de todo tipo.

Asclepio aparece ya aquí como un experto, un sabio: *τέκτων* (carpintero, o cualquier artesano, cualquiera que hace-produce algo), condición en la que profundiza la historia de tal modo que el saber manejarse con todo tipo de enfermedades aparece bajo una nueva luz, resulta ensombrecido por cierta ambigüedad.

Desde estos primeros versos que formulan un deseo tal que ciertas figuras pretéritas entran en juego se tensa un arco que abarca la narración de un decir ya conocido, el cual irá a parar a la recuperación del deseo del comienzo que, reformulado, es puesto contra la realidad del caso de tal manera que sirve de orientación respecto a ella. Es habitual calificar esta función narrativa de «paradigmática»¹¹, queriendo ello decir que una historia para el oyente conocida se cuenta de nuevo de tal manera que arroja determinada orientación sobre la que es la situación del caso. Tendremos que ver en qué sentido la función paradigmática de la historia consiste en una corrección del deseo inicial y qué significa esta corrección.

La irrupción de lo divino

Desde la introducción de este mortal tan especial, un héroe y un sabio, el poeta se hunde en la narración de un suceso cronológicamente anterior, de modo que quien por de pronto recibe atención no es Asclepio sino otra figura.

Antes de que Asclepio llegase a nacer —así empieza la historia en el verso 8— su madre (todavía no se la menciona por su nombre, sino que se la llama «hija de Flegias») fue muerta en el tálamo por la diosa Ártemis. Los acontecimientos mencionados en tanto que desencadenantes de esta muerte (primero en orden regresivo, después en orden progresivo) tienen como fondo algo que ocurrió «antes» (verso 14), y que es la raíz de toda la historia, a saber: la mezcla de la hija de Flegias, una mortal, con el dios Apolo. La madre de Asclepio aparece así como una de esas figuras amadas por un dios, con todos los peligros que para el mortal comporta atraer sobre sí la atención de los dioses¹².

En la raíz está pues la irrupción de lo divino en el plano mortal, irrupción en virtud de la cual la mortal deja de ser una mortal cualquiera para ser precisamente una que porta en sí la semilla «pura» del dios (verso 15). El amor de Apolo destrivializa a la chica, la desarraiga del suelo conocido, del estar ordinario entre las cosas; a la vez, la apertura a lo divino, el llevar en sí algo que es del dios, expone a la mortal a la posibilidad de equivocarse y perderse: los «errores» (verso 13) son las transgresiones y los maltratos; el extravío es el desconocimiento y la «ceguera» (verso 24).

Antes y después de la mención enfática del terrible error de Corónide (justo aquí se la llama por su nombre: verso 25), la oda entra en el detalle de su ciega acción en los siguientes términos¹³: Corónide se unió en secreto con un desconocido, obviando las normas que de ordinario vinculan a una chica en edad de matrimonio. El dios, a quien el error no puede pasar desapercibido, corrige el olvido de tal modo que a la vez afirma la pureza —la

¹² En la *Odisea* (5.118-129) Calipso, que debe dejar marchar a Odiseo por orden de Zeus, se queja ante Hermes del celo divino por el cual los mortales amados por diosas siempre acaban mal: Orión, favorito de Eos, fue muerto por Ártemis; Jasión yació con Deméter y Zeus lo abrasó con el rayo. La peligrosidad de la belleza (que atrae la mirada de los dioses) radica precisamente en que ella no es nada distinto de «ser», y que el «ser» se haga relevante a propósito de una determinada figura (que la figura sea bella y un dios se enamore) es peligroso precisamente porque implica pérdida: sólo quedando oculta y substrayéndose siempre es la belleza la consistencia de la cosa, su irreducibilidad.

¹³ Quien se conduce mal no sabe lo que hace, desconoce; en cambio, el que sabe actúa bien, no se equivoca. Esto nos pone en contacto con la noción griega de saber, previa a nuestra escisión conocer-conducirse.

¹⁴ La ausencia de fin ad-

distancia— divina. Apolo no sólo provoca que su hermana fulmine a Corónide, sino que separa él mismo el fruto de su estirpe inmortal del cuerpo mortal que ya arde en la pira. El dios se abre paso a través del fuego, rescata a su hijo y lo confía a Quirón.

El haberse quedado sin asiento firme, la ruptura con la trivialidad por la irrupción de lo divino, se relaciona por un lado con el descuido del fin (Corónide no esperó, no se atuvo al *télos* que es la boda¹⁴), y por otro con la muerte como corrección del descuido. Ambas cosas muestran a dónde conduce el olvido de la condición del dios, que no es sino el olvido al que se exponen justamente esas figuras en las que lo divino llega a hacerse relevante. Si Corónide se equivoca es precisamente porque el amor de Apolo la expulsa del orden seguro de las cosas, de modo que la figura en la que aparece lo divino es también la figura del olvido de lo divino, y esto porque a lo divino le pertenece quedar atrás, de ahí que su relevancia sea a la vez infracción y ruina. Estos dos aspectos, favor y olvido divinos, preludian lo que pasa con Asclepio, que es quien es por tener ahí su origen.

Saber y riqueza

En tanto que héroe —ser ambiguo, intermedio— Asclepio está marcado por la mezcla transgresora de lo divino y lo humano de la que surge lo brillante, lo extraordinario, pero también lo terrible que ha de ser aplastado: Asclepio es una figura suspendida en el aire, un desarraigado. El desarraigo conecta aquí, como el proemio anunciaba, con el problema del saber, mostrándose de nuevo que un exceso de brillo es a la vez, y siempre, pérdida¹⁵.

La nueva mención de Quirón (verso 45) produce el tránsito a la historia de Asclepio, pues es el centauro de Magnesia quien cría y enseña al hijo de Apolo. A continuación una estrofa entera amplía eso que ya el comienzo de la oda había dejado entrever: el ser capaz de combatir todo tipo de enfermedades. La estrofa insiste en este «todo tipo de», incide en que la maestría de Asclepio es completa, va de un lado al otro, es capaz de combatir este y el otro mal, de hacer esta y la otra operación. Y sin embargo el saber, cuando es tan abundante, no deja de ser a la vez obcecación.

Es interesante ver cómo se expresa en la oda la ambigüedad del saber de Asclepio, cuyo carácter transgresor se anunciaba en ese nacimiento que situaba en cierta distancia, precisamente la distancia que conecta con la posibilidad de la lucidez, el saber y la destreza. La *ὑβρις* tiene, pues, dos lados: por una parte es ruptura, transgresión; por otra es clarividencia y maestría. Precisamente por su abundancia el saber médico de Asclepio transgrede a la vez una frontera (versos 54-56):

Pero por la ganancia también el saber es atado.
El oro, presente en sus manos como pago espléndido,
[le movió
a traer de la muerte a un hombre ya cogido por ella.

El saber descollante conecta con la cuestión de la riqueza por las razones siguientes. En la avidez de «ganancia» (*κέρδος*) comparece la tendencia a la acumulación que suprime la irreductible diferencia de las cosas, de ahí

quiere expresiones concretas en la generalización de los versos 20-23.

¹⁵ La trivialidad es el orden, la no-relevancia y el no-peligro, la no-cuestión. El dios, fijándose en Corónide, la arranca de la trivialidad protectora exponiéndola al error. También Asclepio es un preferido de los dioses, alguien expuesto al riesgo que implica que un dios se haga relevante a propósito de una determinada figura.

¹⁶ El deseo imposible del

la constante necesidad (para un griego antiguo) de restringir la ganancia y la riqueza, que no es sino la necesidad de que la presencia de las cosas (la riqueza es presencia) encuentre en todo caso un límite, límite por el cual vale todavía que ser es «ser...», tener estos y aquellos rasgos, ofrecer una determinada figura; que ser es finitud. Si a la presencia de las cosas al modo de la riqueza (o sea, al modo de la acumulación que suprime la diferencia) no se opone algo, si la tendencia inherente a la riqueza a expandirse ilimitadamente (y esto precisamente por la supresión de la diferencia en el trato de las cosas como suma) no se viese contrarrestada por algo, entonces las cosas pasarían a ser reductibles a algún nivel a una sola cosa, redundando la nivelación en una pérdida del ser.

En Píndaro encontramos diversas maneras de afrontar este problema: la riqueza será objeto de alabanzas siempre y cuando se vea acompañada por... Y aquí se introducen expresiones que tienen que ver con irreductibilidad. En la pítica tercera, la no-consumación de la tendencia a nivelar la diferencia irreductible ocurre mediante la irrupción misma de la irreductibilidad, esto es: el dios. Zeus deja caer su arma, el rayo ardiente, de tal modo que para ambos, Asclepio y el muerto, tiene lugar *μóρος*: la parte, la muerte adjudicada.

Presencia y ausencia divinas

El dios irrumpe en tanto que fuego del cielo. En la poesía griega los dioses aparecen entre los hombres ocultándose bajo ropajes mortales; el hombre los reconoce (cuando los reconoce) percibiendo algo de la luz y la belleza que el disfraz oculta. No al dios, sino al mortal protege en realidad el disfraz o vestido, el cual se necesita porque la presencia pura del dios, el elemento divino en pureza, es luz cegadora, fuego que consume, de ahí que a veces se diga que cuando el dios aparece «en claridad» es difícil, es destructor. El dios aparece aquí en claridad, claridad que remite al substraerse, es decir, a la separación de mortal y dios, justo eso que olvidó el saber de Asclepio precisamente por ser tanto.

En la ruina de Asclepio se encierra la respuesta griega a la cuestión de cómo es posible ver lo que no se puede ver y reconocer lo que siempre se subtrae. Con la *ὑβρις* ocurre que alguien que se salta la medida es aplastado, notándose entonces tanto más la medida. Contemplar esto, decir que la distancia (que de todos modos es la distancia del saber) retorna a la tierra haciendo a la vez presente al dios es lo que ocurre en los llamamientos pindáricos a no pretender una vida inmortal, sino a observar respecto a todo la medida. Estos llamamientos no significan que no tenga que haber el atrevimiento, la desmesura del saber; lo que ocurre es que tiene que haberla para arruinarla.

Si los dioses son el ser, el aparecer de lo que esencialmente se subtrae, entonces los dioses tienen que mostrarse aniquilando. El Zeus que fulmina la desmesura mortal es la instancia que vela por la contraposición en la que consisten mortales e inmortales, pues los dioses son lo que son en tanto que están enfrente de los hombres; es al dios a quien realmente le va la vida en la muerte de los hombres, de modo que velando por la condición mortal del hombre el dios vela por el límite en el que él mismo consiste, por eso uno de los nombres que ocasionalmente puede recibir eso que está por encima tanto de hombres como de dioses es una palabra que en griego significa

parte, lote, porción: *μοῖρα*. El Zeus que aniquila es el Zeus que se atiene a la *μοῖρα*.

El dios se reconoce a sí mismo (mantiene su pureza) en tanto que reconoce lo mortal como mortal, y el reconocimiento de ello, que es a la vez el reconocimiento de la finitud, hace llegar al poema a la realidad actual a la que la historia de Asclepio sirve de tránsito en su función paradigmática. Antes de ver cómo ocurre aquí la referencia actual aludiremos a la doble figura que ofrece la infracción consistente en que aparezca eso que no aparece nunca. Se trata de dos maneras de tener lugar la miseria inherente a la ruptura, la cual no deja de ser la ruptura de la lucidez.

Una de las maneras de acontecer la miseria es la muerte, que es lo que aquí vemos en Asclepio abrasado por la claridad de Zeus o en Corónide doblegada por las flechas de Ártemis. La elevación del héroe por encima de los límites mortales es la elevación que precede a la caída a través de la cual esos límites, al ser rebasados, se notan enfáticamente. El dios aparece en la no-figura de la muerte.

Otro modo de acontecer la pérdida la vemos en personajes como Ixión, Tántalo, Belerofonte y otros. En este caso, la transgresión va a parar no a la muerte, sino a la pérdida de contenidos, al errar en ninguna parte, al seguir y seguir sin alcanzar nada, sin dar nunca con un fin. La otra cara de traspasar el límite es así la vaciedad, la pérdida de sentido. Ixión gira sin cesar en una rueda; Tántalo porta constantemente la piedra sobre su cabeza. Ambos han recibido de los dioses una dicha más abundante de la que pueden digerir como mortales, y esta desmedida supone para ellos perder de vista el fin, con el consiguiente castigo en forma de sinsentido, ausencia de contenidos e insubstancialidad.

Rechazo, referencia actual y alternativa: soportar el mal, asumir la finitud

Una vez que el poeta llega a la muerte como modo de mantener la lejanía del dios, el coro exhorta a con-formarse con esto, a soportar la finitud («no, alma mía...»: verso 61), a la vez que recupera el deseo con el cual se abría el canto. Los versos 63ss. reformulan el deseo en forma de condición contrafáctica¹⁶:

Pero si todavía el sabio Quirón habitase su cueva, y
[para él
un hechizo en el ánimo pusiesen nuestros himnos de
dulces voces, lo podría quizá persuadir para que un
[médico procurase,
también ahora, para los hombres excelentes contra
[las febriles enfermedades

En otros epinicios la locución «también ahora» suele introducir el nombre del vencedor, su lugar de origen, el nombre de sus padres, el tipo de competición en que venció, etc. Aquí, si bien se introducen datos anecdóticos, no se hace referencia tanto a la situación puntual de una victoria como más bien a la situación general de alguien que queda incluido entre los hombres «buenos» o «excelentes». Antes de precisar quién es el

comienzo es equivalente a la condición contrafáctica de los versos 63ss. Cf. Pelliccia [1987, 49]: «The important point for the interpretation of P. 3 is that unattainable wishes are always rejected, either openly or by implication; they are, in short, dismissed as being unattainable; and this is the purpose of the idiom».

¹⁷ Liddell & Scott [1996,

hombre bueno que ahora importa aparecen diferentes alusiones: «huésped de Etna», «el que gobierna Siracusa», «padre asombroso».

Habíamos dicho que cuando la oda llegase desde el deseo imposible a la referencia actual éste ya habría sido corregido y puesto bajo una nueva luz. El deseo de que viva un muerto comparece efectivamente bajo una luz admonitoria y restrictiva una vez que ha acontecido el decir en torno a Asclepio: recuperar a Quirón es imposible, es demasiado. Respecto a esto el hombre sólo puede conformarse, aprender, aguantar y soportar.

El poeta no puede invocar a Quirón, así que invoca a otra figura, cierta «madre» que, de algún modo, está cerca. A la vez, esta renuncia da paso a una exhortación que no sólo alcanza al hombre que gobierna en Siracusa en tanto que enfermo, sino sobre todo en tanto que gobernante.

El nombre del varón a quien el coro alaba de tal modo que a la vez le exhorta a comprender algo (ese hombre bueno que tiene que ver con la *pólis*) aparece por primera vez en la condicional de los versos 80ss., que dicen algo así como: «Y si tú la cumbre de los decires, Hierón, eres capaz de comprender», entonces sabrás, aprendiendo «de los antiguos», que, en efecto, «junto a un bien dos males adjudican a los mortales los inmortales». Si alguien ha de hacerse cargo de la enseñanza «por un bien dos males» es precisamente el hombre excelente, el bueno, el que destaca, el próspero, el dichoso. Los versos 83ss. elogian del siguiente modo a Hierón:

A ti te sigue una parte de felicidad,
pues al rey conductor de gentes mira,
si a alguno entre los hombres, el gran destino. Pero
[una vida sin riesgo
no fue posible ni para...

Y aquí se introducen dos figuras sobre las que ahora mismo volveremos.

«Feliz» es ese a quien las cosas le van bien, tiene éxito, bienestar (incluyendo riqueza); la felicidad no es un estado de la mente sino un estado de cosas.

Respecto al peligro de la felicidad muy destacada podríamos recordar el decir de Heródoto sobre Polícrates de Samos (Hdt. III 40ss.), gobernante sumamente afortunado al que precisamente un amigo, amigo que ha tenido noticia de su enorme dicha, le recomienda que se busque él mismo un pesar, una desgracia, pues «lo divino es celoso»¹⁷ y un exceso de abundancia siempre es sospechoso de tornarse en su contrario. Y así ocurre. Polícrates se deshace del más preciado de sus tesoros, pero el anillo retorna del mar a sus manos, con lo cual su amigo ya no duda que nada más que un final terrible puede estar aguardándole. En vista de lo ocurrido Amasis rompe las relaciones de amistad que había mantenido con Polícrates.

Las restricciones pindáricas a la felicidad y la riqueza responden a un mismo espíritu; hacen justicia a que ser es presencia, por tanto, figura, por tanto límite; a que hay un fondo que es ausencia.

Tenemos así que es sobre todo aquel que está en lo alto quien más tiene que temer el vuelco de felicidad a desgracia, vuelco que preserva la irreductibilidad. Para exponer la comprensión de esto, el saber que consiste en soportar la ausencia, el poema hace alusión a dos figuras muy conocidas que a la vez plantean dos problemas que cierran la oda: por un lado,

s.v. *φθονερός*]: «of the gods, jealous of those who abuse their gifts, or who enjoy unbroken felicity».

* Este artículo se basa en

el fondo oscuro de la felicidad y la consiguiente necesidad de soportar el mal; por otro, la posible manera de aspirar legítimamente a una dicha o una abundancia.

Esperanza y porvenir

Las figuras ya conocidas (el poema las introduce con un «dicen que...»: verso 88) a cuyas historias se alude por hacer presente eso de que no hay una vida sin riesgo, que es insolente pretender una dicha completa y que la dificultad estriba en asumir esto, son Cadmo y Peleo, mortales que recibieron en suerte una felicidad suprema: *ver a los hijos de Crono sobre sus asientos dorados, recibir sus dones, compartir su mesa* en ocasión de sus respectivos matrimonios con dos diosas. Sin embargo, la suprema abundancia tuvo como fondo lo otro: la ausencia, el esfuerzo, la fatiga, y ahí volvió de nuevo: *las hijas le arrebataron la parte de gozo...*

Píndaro no dice en qué consisten los esfuerzos que anteceden a la felicidad de Cadmo y de Peleo, ni tampoco precisa qué desgracias sobrevienen a continuación. Estas dos figuras interesan ahora no sólo porque exponen la insolencia de aspirar a una dicha completa, sino porque con ellas se anticipa eso en lo cual termina el canto. El «dicen que...» del verso 88 deja en suspenso la cuestión de quién dice todo eso que Píndaro no va a decir sobre Cadmo y Peleo; sólo indica que hay un decir que los hace conocidos de tal forma que ahora se puede aludir a ellos. El final de la oda descubrirá quiénes son esos que «dicen», esos «antiguos» que tienen algo que enseñar. Versos 110-115:

Y si un dios me ofrece espléndida riqueza,
tengo la esperanza de encontrar fama elevada en el porvenir.
A Néstor y al licio Sarpedón –dicho de los hombres–,
desde palabras sonoras tales cuales los sabios artífices
han engarzado, los conocemos. Pues la excelencia en cantos famosos
florece duradera, pero sólo a pocos resulta fácil llevarlo a cabo.

La riqueza, la presencia y la abundancia duradera es aquella que tiene lugar en el canto; el poeta va a parar al decir relevante en su propia condición de decir relevante (los «sabios» son los «poetas»), con lo cual volvemos a encontrarnos frente a aquella secundariedad de Píndaro respecto a Homero que habíamos visto a propósito de la invocación a Tea. Las reiteradas referencias a las fuentes del canto son parte de lo mismo, pues mencionar el decir excelente en su condición de tal supone aludir de algún modo a la diferencia de ese decir respecto al decir cotidiano, a la gravedad de que haya dicentes que pertenecen de manera especial al *λέγειν*, al tener lugar o haber en general cosas.

Parece entonces que la presencia que conecta con los cantos, esa a la que quizá sí sea legítimo aspirar, es la presencia que no se tiene, sino que se espera, la presencia que no acontece ahora, sino que está siempre por venir. Este desprendimiento, esta distancia frente a la presencia actual es quizá lo esencial de la actitud de quien procura mantenerse prendido en la referencia decisiva, si bien en la forma del pudor y del rechazo.

El poeta exhorta a asumir la finitud, a sobrellevar la ausencia, a esperar una presencia que siempre falta y está siempre por venir. Aspirar a

obtener κλέος implica en efecto mantenerse a la espera de algo que para uno mismo nunca tendrá carácter actual, supone confiarse al brillo que al final procura el canto. Ahí está Néstor, ahí Sarpedón; ahí está el decir de «los antiguos», Homero y los poetas. Ahora bien, decir que uno no debe desear lo que no se puede desear, ni mencionar eso que no cabe mencionar, es ya un modo de desearlo y mencionarlo, con lo cual volvemos a situarnos en eso tan ambiguo de que la relevancia es pérdida, decirlo es perderlo, etcétera*.

una ponencia presentada en el congreso *Razón de Interpretar. Congreso Internacional de Hermenéutica Filosófica* (UAM-UNED), Madrid, 21 de Marzo de 2010.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARKHUIZEN, J. H. (1970), "A Note on Pindar *Pyth.* III 8-60", *AClass*, 18, pp. 137-139.
- BOUNGIOVANNI, A. M. (1985), "Sulla composizione della III Pitica", *Athenaeum*, N. 63, pp. 327-336.
- BREMER, D. (1975), "Theia bei Pindar – Mythos und Philosophie", *Antike und Abendland*, Vol. 21, N. 1, pp. 85-96.
- BURTON, R. W. B. (1962), *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*, Oxford University Press, Oxford.
- DUCHEMIN, J. (1967), *Pindare. Le Pythiques (III, IX, IV, V)*, PUF, Paris.
- FRÄNKEL, H. (1993), *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Beck, München.
- GENTILI, B. (1995), *Pindaro. Le Pitiche*. Introducción, texto crítico y traducción de Bruno Gentili. Comentarios a cargo de P. A. Bernardini, E. Cingano, B. Gentili y P. Giannini, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- GILDERSLEEVE, B. L. (1965), *Pindar. The Olympian and Pythian Odes*, Hakkert, Amsterdam.
- KLINGNER, F. (1937), "Über Pindars drittes Pythisches Gedicht", en F. Klingner, *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, 1964, Artemis, Zürich-Stuttgart, pp. 80-85.
- HORNBLOWER, S., SPAWFORTH, A. (2003), *The Oxford Classical Dictionary*, 3. ed., Oxford University Press, Oxford.
- ILLIG, L. (1932), *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Jünger & Dünnhaupt, Berlin.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. (1996), *A Greek-English Lexicon. With a Supplement*, Clarendon Press, Oxford.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2006), *El decir griego*, Antonio Machado, Madrid.
- PELLICCIA, H. (1987), "Pindarus Homericus: Pythian 3.1-80", *HSCP*, Vol. 91, pp. 39-63.
- SCHADEWALDT, W. (1966), *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Wiss. Buchges., Darmstadt.
- SCHADEWALDT, W. (1989), *Die frühgriechische Lyrik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SLATER, W. J. (1969), *Lexicon to Pindar*, de Gruyter, Berlin.
- SLATER, W. J. (1988), "Pindar's *Pythian* 3: Structure and Purpose", *QUCC*, 58, pp. 51-61.
- SNELL, B., MAEHLER, H. (1980), *Pindari carmina cum fragmentis*, Teubner, Leipzig.
- WILLCOCK, M. M. (1995), *Pindar. Victory odes*, Cambridge University Press, Cambridge.
- YOUNG, D. C. (1968), *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*, Brill, Leiden.